

Küster, Bärbel

# Barbarei und Kunstkritik.

Zur Rezeption der "art nègre" in der französischen Kunstkritik 1900-1920

**Chapter in book | Published version**

This version is available at <https://doi.org/10.14279/depositonce-6885>



Küster, B. (1999). Barbarei und Kunstkritik. Zur Rezeption der "art nègre" in der französischen Kunstkritik 1900-1920. In: Prenez-garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945 (pp. 361-378). Berlin: Akad.-Verl. <https://doi.org/10.1515/9783050076959.361>.

## Terms of Use

Copyright applies. A non-exclusive, non-transferable and limited right to use is granted. This document is intended solely for personal, non-commercial use.

**WISSEN IM ZENTRUM**  
**UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK**

Technische  
Universität  
Berlin

*Brut, barbare, sauvage*

Pariser Künstler begannen um 1906 bei Trödlern und Antiquitätenhändlern afrikanische, sowie ozeanische Statuetten und Masken zu kaufen, *art nègre* genannt, und reihten sie in die anderen »primitiven« Kunstwerke in ihren Ateliers ein. Die Kunstkritik wird erst 1912 darauf aufmerksam, daß diese Objekte in besonderer Weise mit den neuesten Entwicklungen der Kunst zusammenhängen könnten. Während die meisten kunsthistorischen Untersuchungen zur Aufnahme der *art nègre* in die europäische Kunst den Blick vor allem auf die Frage richten, wann einzelne Künstler welche konkreten Objekte gesehen haben können und mit welchen stilistischen Mitteln sie diese in ihr Werk integrieren, möchte ich der Rezeption dieser Kunst in der Kunstkritik eine eigene Untersuchung widmen.<sup>1</sup> Die Ausgangsfrage ist dabei, mit welchem Vokabular und mit welchen Interessen die französische Kunstkritik beginnt, sich der *art nègre* zu nähern.

In der folgenden Untersuchung soll erstens deutlich werden, daß sowohl die kunstkritische Sprache für die Rezeption der kolonialen Objekte als auch deren Bekanntheit bei den Künstlern schon vor 1906 geprägt wurde, und zwar in einem gewaltbesetzten kolonialen Umfeld. Einige Kunstkritiker benutzen für die fremden Objekte Wörter wie »brut«, »barbare«, »sauvage«. Diese Wortwahl ermöglicht, meines Erachtens, eine Verschränkung der Gewalt des kolonialen Kontextes mit der Metapher vom radikalen Bruch mit der Tradition. Zweitens soll gezeigt werden, daß diejenigen Kritiken, die sich von der zivilisatorischen Hierarchisierung abwenden wollten, die im »Barbarischen« stets enthalten ist, zunächst den Weg der Dekon-

textualisierung der ethnographischen Objekte einschlugen.<sup>2</sup> Naturwissenschaftliche Überlegungen sowie die plastischen Werte und die Konzeptualität der *art nègre* dienen dabei als Argumente einer formalen Interpretation. Die gewaltsam-expressive und die eher formale Rezeption überschneiden sich in der Kunstkritik des Kubismus und trennen sich nach dem ersten Weltkrieg in ein dekoratives, unterhaltendes Moment und ein verstärktes Interesse für den religiösen Hintergrund afrikanischer Kunst.

Auch wenn hier keine detaillierte Begriffsgeschichte geleistet werden kann, verdeutlicht die Verwendung des »Barbarischen« zwischen Geschmacksnormen, Sittenvorstellungen und Zivilisationsmodellen die verschiedenen Rezeptions- und Bewertungsstrategien in der Kunstkritik zur *art nègre* im Zeitraum von etwa 1900 bis 1920.

### *Im Zustand rohester Gewalt*

Der Kunstkritik ist die Vokabel »barbare« nicht neu, sondern sowohl als Diffamierungsausdruck als auch als Ausdruck künstlerischer Abkehr von europäischen Traditionen bekannt.<sup>3</sup> Während jedoch das »Barbarische« in der Kunstkritik zu Paul Gauguin eher im Sinne eines friedlichen, einfachen Paradieszustandes verstanden wird, bekommt es im Zusammenhang mit afrikanischer Kunst eine gewaltsame Komponente, die dem kolonialen Kontext geschuldet ist.

Die Presse spielt seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich eine bedeutsame Rolle in der Vermittlung, Interpretation und Kritik der Geschehnisse in den Kolonien. In der konservativen Presse wie zum Beispiel dem *Petit Journal* und seiner wöchentlichen Beilage stehen neben einem ethnographisch geprägten Exotismus, der die erschreckenden und absonderlichen Seiten der fernen Länder betont, die neuesten Berichte von den zivilisatorischen und ökonomischen Erfolgen der französischen Kolonialbemühungen.<sup>4</sup> In eher linken und anarchistischen Zeitschriften wie *Le Canard Sauvage*, *La Revue Blanche*, *Le Témoin* oder *Les Temps Nouveaux* häuft sich dagegen seit 1902/1903 die Kritik am brutalen Vorgehen und an der Willkürherrschaft der Kolonialtruppen, an der Ausrottung ganzer Völker und deren wirtschaftlicher Ausbeutung. Kritische Berichte stehen Seite an Seite mit ketzerischen Karikaturen, deren Vehemenz kaum zu überbieten ist. Der gemeinsame Duktus der Kritik ist der, daß die eigentlichen Barbaren nicht die »unzivilisierten« afrikanischen Völker, sondern die Europäer sind.

In den satirischen Magazinen formiert sich eine Kolonialopposition, die über die Karikaturen auch Kreise Bildender Künstler einschließt.<sup>5</sup> Nicht wenige dieser Karikaturen arbeiten mit dem Animismus der religiösen Figuren, um die Brutalität

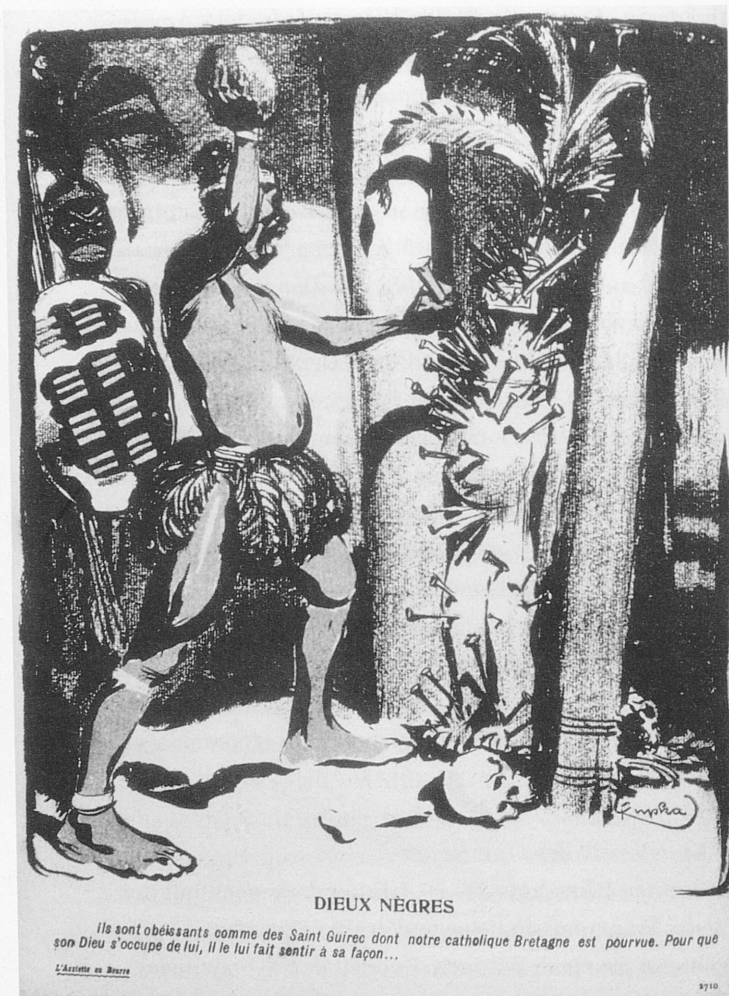
der Kolonialpolitik anzuprangern. Durch die Einbindung in koloniale Auseinandersetzungen ist die afrikanische Kultur – und damit auch die *art nègre* – sowohl in der antikolonialistischen als auch in der befürwortenden Presse mit einem weiten Assoziationsfeld von Gewalt umgeben. Frantisek Kupkas *Dieux Nègres* aus *L'Assiette au Beurre* vom 7. Mai 1904 zeigt die Spirale der Gewalt in den Kolonien zwischen Vorurteil und politischer Anklage: Die martialisch dargestellten Schwarzen entsprechen den europäischen Erwartungen vom unzivilisierten, »wilden« Afrikaner im Zustand rohester Gewalt (*Abb. 62*). Der Körper der im Hintergrund stehenden Figur wird von einem Schild verdeckt, einem Panzer, hinter dem die verschattete Grimasse seines Gesichtes hervorblickt. Der Mann im Vordergrund, allein bei der Ausübung seines Kultes, holt weit aus, um mit einem rohen Stein einen überdimensionalen Nagel in eine Holzfigur zu hauen, seinem geöffneten Mund scheint dabei ein wilder Laut der Wut zu entfahren. Um für den Europäer zu verdeutlichen, daß es hier sowohl um Ahnenkult als auch um Leben und Tod geht, hat Kupka noch einen Totenschädel beigelegt. Die Szene spielt durch den beigelegten Text auf die Aggression der europäischen Mächte gegen die afrikanischen Länder an: »Ils sont obéissants comme des Saint Guirec dont notre catholique Bretagne est pourvue. Pour que son dieu s'occupe de lui, il le fait sentir à sa façon.«<sup>6</sup> Die Spiegelung des Eigenen im Anderen wird durch die Nägel zugespitzt, die sowohl der afrikanischen Skulptur als auch Jesus am Kreuz eingeschlagen werden.<sup>7</sup>

### *Das »Barbarische« in der Kunstkritik des Fauvismus*

Die Kunstkritik ist Ende des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts noch mit der Entdeckung der Fauves und der Neoimpressionisten und deren ungewohnter Farbbehandlung beschäftigt. Während die einen Wildheit, Rohheit und »Unzivilisiertheit« zum Vorwurf erhoben, wie zum Beispiel Louis Vauxcelles mit seiner Namensgebung der »Fauves«, erkannten andere gerade diese Qualitäten als die besondere Stärke des Fauvismus an. André Péroat urteilte über die Landschaften Maurice de Vlamincks aus dem Herbstsalon 1907: »La brutalité barbare sait condenser les traits essentiels d'un paysage; ses Bateaux creusent dans la Seine des remous qui s'agitent et se tordent avec une puissance surprenante de vérité.«<sup>8</sup>

Bemerkenswert ist an dieser Einschätzung, daß das Barbarische als besondere malerische Möglichkeit erkannt wird, mit der die Grundzüge der Landschaft verdichtet werden können. Viele Kritiker beschreiben die fauvistische Malerei als gewaltsam, um damit einerseits das Revolutionäre dieser Kunst zu verdeutlichen, andererseits deren Malweise in Abgrenzung zu den Impressionisten zu beschrei-





62 Frantisek Kupka: Dieux Nègres, Lithographie, aus: L'Assiette au beurre, 7. Mai 1904

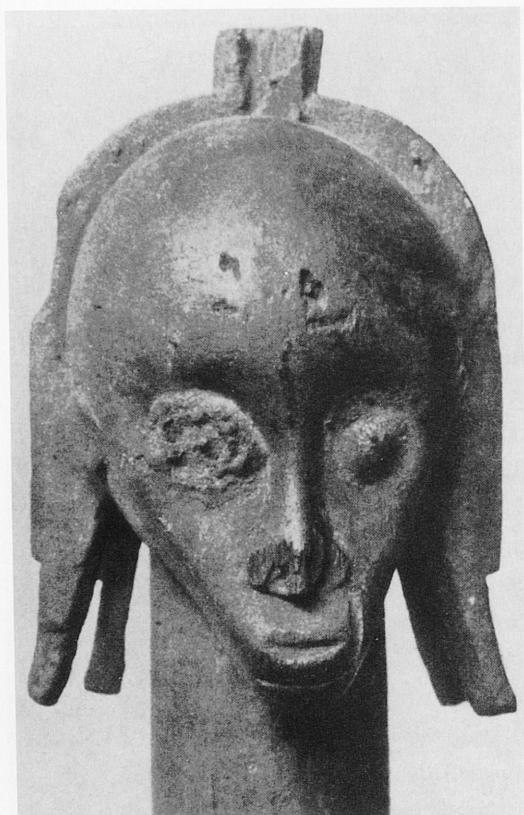
ben.<sup>9</sup> Noch 1910, als Matisse schon etabliert scheint, urteilt Roland Dorgelès: »Matisse peint comme un nègre et parle comme un mage.«<sup>10</sup> Derartige Dämonisierung ist sicher nicht repräsentativ, zumal nicht für eine aufgeschlossene moderne Kunstkritik, sie steht jedoch auch 1910 noch im Kontext der Bedrohung, die für einen Teil des Kunstpublikums von den Neuerungen der Künstler ausgeht. Durch sie wird zudem die Brücke zwischen dem unzivilisierten »Neger« und der unzivilisierten Malweise der Fauvisten geschlagen: So wie die afrikanische Kultur als die am weitesten von der europäischen entfernte Kultur empfunden wurde, so soll auch

die fauvistische Kunst mit dem Makel der Unzivilisiertheit von der europäischen Tradition abgerückt werden. Das »Barbarische« wird dabei ebenso wie alles, was als »nègre« bezeichnet wird, als Ausdruck eines ganz Anderen verstanden. Den einen dient dies als Grund zum Ausschluß aus der eigenen Kultur, den anderen wird es gerade zum Ansatzpunkt für Kritik und Erneuerung der eigenen Kunsttradition. Von einer Einhelligkeit in der Bewertung der Fauves kann nicht die Rede sein, das Gewaltsame und »Barbarische« wird jedoch von allen Seiten bemerkt.<sup>11</sup>

*La statue nègre semble regarder avec une grande sympathie la toile cubiste*

Im Jahr 1912, sechs Jahre also nachdem Bildende Künstler begonnen hatten, sich für Kunst aus den Kolonien zu interessieren, erscheint nicht nur der erste kunstkritische Artikel über diese Objekte, sondern gleich eine ganze Fülle von Artikeln und Äußerungen zum Thema.<sup>12</sup> Der erste Text dieser Reihe soll hier in seinen Argumentationsstrukturen untersucht werden, da mit diesem Artikel ein Topos der Kunstgeschichte geboren wird, die Verbindung der *art nègre* mit dem gerade erst erfundenen Kubismus. Am 2. Januar 1912 schreibt André Warnod über *L'art nègre* in der Tageszeitung *Comœdia* unter der Rubrik »Arts décoratifs et Curiosités artistiques«, in der fast wöchentlich die Kunst anderer Kulturen thematisiert wird. Er bildet drei Fotos von afrikanischen Skulpturen ab, unter ihnen *Tête de bois (art soudanais)* (Abb. 63).<sup>13</sup> Die große Kunstentdeckung dieses Jahres wird für Warnod eben die *art nègre* sein, und er ist zuversichtlich, daß die kommenden Generationen Meisterwerke in den afrikanischen Statuen erkennen werden. Er gibt der afrikanischen Kunst die Bedeutung, die einstmal die griechische Kunst für die europäische Tradition besaß. Dabei spielt wiederum das Brutale, Gewaltsame die entscheidende Rolle für diese neue Ästhetik. Warnod schreibt über das Kopfreliquiar aus Gabun: »Cette tête sans doute a été travaillé avec un amour, une foi absolue, [mais] une foi très sauvage, très brutale, très violente et c'est peut-être ce qui donne le caractère et l'expression de cette figure.«<sup>14</sup>

Warnod macht deutlich, daß das Unternehmen, die afrikanischen Statuetten und Fetische in den Rang der Kunst zu heben, nur gelingt, weil der Kunstgeschmack der Europäer sich gewandelt hat, und man sich – der ästhetischen »Zuckerbäckerei« überdrüssig – dem Rauhen, Brutalen und Einfachen zuwendet.<sup>15</sup> Er schreibt über die *art nègre*, als würde diese Kunst in Zukunft die europäische Kunsttradition ablösen, ein Anspruch, den er vage mit der neuesten Pariser Kunst zusammenbringt: »Il faut aussi dire que cet art nègre archaïque s'accorde très bien avec les œuvres des artistes contemporains toute à fait avant-garde.«<sup>16</sup> Kubistische Werke und solche afrikanischer Künstler werden ästhetisch ohne genauere Ausführungen nebenein-



63 *Tête de bois (art soudanais), aus: Comœdia, 2. Januar 1912*

andergestellt: »La statue nègre semble regarder avec une grande sympathie la toile cubiste ou telle statue contemporaine qui s'ébauche sous la main inspirée de l'artiste.«<sup>17</sup> Warnods Wortwahl und Formulierung legen den Gedanken nahe, daß er die *art nègre* braucht, um den Kubismus akzeptieren und den radikalen Bruch der europäischen Avantgarde mit der griechischen Tradition in Worte fassen zu können. Er scheint sich mit der Wendung »semble regarder les toiles cubistes« einen fiktiven »Blick« afrikanischer Kunst aneignen zu müssen, um durch das Fremde hindurch die neueste Kunstrichtung der eigenen Kultur zu betrachten, als könne auch er erst mit Sympathie auf die kubistische Kunst blicken, wenn er sich auf die Ebene afrikanischer Werke begibt. Das Wilde, Brutale, Gewalttame oder Barbarische der afrikanischen Werke wird mit dem Neuen und dem Umstürzlerischen einer avantgardistischen Kunst identifiziert. Diese Bedeutungsverknüpfung kommt nicht unvermittelt, sondern war durch die Kunstkritik des Fauvismus und dem dort

gebräuchlichen Vokabular vorbereitet. Das »Barbarische« trifft erst dann den Geschmack des europäischen Kunstpublikums, als dieses den Fauvismus schon akzeptiert hatte.

Gegenüber dieser identifikatorischen Verknüpfung von *art nègre* und Kubismus versucht André Salmon im gleichen Jahr 1912 mit seiner *Histoire anecdotique du cubisme* kompliziertere Zusammenhänge anzudeuten. Der Kritiker hebt hervor, daß Pablo Picasso die polynesischen und dahomeanischen Werke »raisonnables« erschienen seien.<sup>18</sup> Aber Salmon löst sich noch nicht ganz vom »Barbarischen«, denn Rationalität und eine konzeptuelle Geometrie schließen für ihn Unzivilisiertheit nicht aus.<sup>19</sup> Bei Salmon steht für das kubistische Interesse an der *art nègre* die Vorstellung eines Wilden Pate, der sein Wissen von der Wirklichkeit bildhauerisch umsetzt, und nicht bloß abbildet. Der Kritiker wendet sich im Zusammenhang mit Picassos Kubismus und der Rezeption afrikanischer Statuetten gegen alles Okkulte: »Ceux qui voient dans l'œuvre de Picasso les marques de l'occulte, du symbole ou de la mystique risquent fort de ne jamais le comprendre.«<sup>20</sup> Die Aufwertung afrikanischer Kunst wird bei Salmon nicht – wie im Kontext des Fauvismus – über eine Bejahung subversiver gewaltsamer Expressivität vorgenommen, sondern über eine Rationalisierung und damit über den Ausschluß des kolonialen Assoziationsfeldes der Gewalt.<sup>21</sup>

### Die »Kultivierung« der Barbarei

Das »Barbarische« und das Wilde bekommt seit etwa 1910 in anarchistischen Pariser Künstlerkreisen die Tendenz, zu einer Art von revolutionärem Lebensgefühl zu werden. Die »barbarische Großartigkeit der Nachtlokale« fasziniert dabei ebenso wie der Boxsport.<sup>22</sup> Als Vorbild gilt die Unangepaßtheit, die »zivilierte« Barbarei eines Arthur Rimbaud.<sup>23</sup> Die enge Verknüpfung von »barbare«, »art nègre« und »avantgarde« setzt sich fort, und Arthur Cravan, *enfant terrible* der prä-dadaistischen Pariser Kunstszene, Anarchist, Kritiker, Literat, Herausgeber einer Zeitschrift und selbst Amateurboxer, faßt 1913 zusammen: »Quand on a la chance d'être une brute, il faut savoir le rester. Tout le monde comprendra que je préfère un gros Saint-Bernadin obtus à Mademoiselle Fanfreluche qui peut exécuter les pas de la gavotte et, de toute façon, un jaune à un blanc, un nègre à un jaune et un nègre boxeur à un nègre étudiant.«<sup>24</sup>

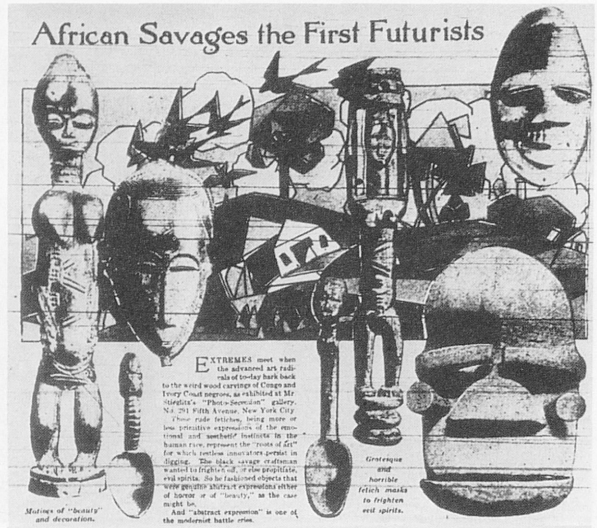
Diese von Cravan aufgestellte Stufenleiter der Unzivilisiertheit ist die perfekte Umkehrung der in den Köpfen der meisten Zeitgenossen bestehenden sozialen und ethnischen Hierarchie. Der subversive »nègre boxeur« vereint in sich zugleich jene Zivilisationsvorstellungen und rassistischen Vorurteile, in denen das »Barbarische«



und die *art nègre* verhandelt werden. Zwischen den Begriffen »art nègre« und »nègre« wird oft kaum unterschieden. Die Verkehrung aller kulturellen Werte, die Idee des Chaos, der Vernichtung aller Kultur und Kultureinrichtungen wie Museen und Bibliotheken – kurz die Barbarei –, ist von den Futuristen zum höchsten, sich selbst negierenden Stilprinzip und der Krieg zur »seule hygiène du monde« erklärt worden.<sup>25</sup> Gegenüber einer solchen »Kultivierung« der Barbarei sieht die konservative Kunstkritik in den afrikanischen Werken ebenso wie in der futuristischen Kunst eine Geschmacksverirrung. Die Vermischung einer futuristischen Kunsttheorie der Barbarei mit den Skulpturen aus Afrika und Ozeanien lag für diejenigen Kunstkritiker nahe, die in den Werken der »imagiers barbares« das Niedrigste sahen. Für die Futuristen zählte allein der unzivilisierte Status dieser Kulturen, denen im europäischen Kontext etwas Subversives verliehen werden konnte. Gegen diese Bedrohung der eigenen Kultur wird von den Kritikern, die *art nègre* als Kunst ablehnen, nicht nur ästhetisch argumentiert, sondern auch politisch: »Telle est la dernière en date des fantaisies esthétiques contemporaines. Dans l'échelle des perversions du goût, elle paraît devoir être la dernière. Au-dessous des fétiches nègres il n'y a rien. [...] L'amour du primitif, en art comme en politique, va au nègre.«<sup>26</sup>

Das eindrücklichste visuelle Beispiel einer solcher Ablehnungsstrategie ist eine Fotomontage aus der New Yorker Presse vom 24. Januar 1915 (Abb. 64). Die Betonung des Schrecklichen in dieser Montage verwundert um so mehr, als die Ausstellung bei Alfred Stieglitz mit der Präsentation der Skulpturen vor verschiedenfarbigen Quadraten vielmehr die »raisonnablen«, geometrischen und abstraktplastischen Werte der Skulptur betont hatte (Abb. 65). Ganz offensichtlich werden in der Fotomontage die futuristischen »Monstrositäten« mit Hilfe afrikanischer Skulptur diffamiert. Die Kunstkritik bedient sich hier eines Musters, das beginnt, feststehender Topos zu werden.

Die »Kultivierung« der Barbarei als Revolutionsstrategie, allen kulturellen Ballast loszuwerden und einen gewaltsamen Bruch mit den Traditionen anzustreben, steht in einer Linie mit der kunstkritischen Funktionalisierung des »Barbarischen« für eine neue Kunstströmung, in der die bisherigen Sehgewohnheiten verletzt werden. War seit dem Fauvismus in der Sprache der Kunstkritik das Neuartige in der Kunst mit dem Gewaltsamen, dem Brutalen, dem Barbarischen identifiziert, so wird der Bruch mit den Traditionen im Kubismus mit Hilfe der *art colonial* für die Kunstkritik sprachbildlich noch steigerungsfähig. Die Tendenz, das Neuartige mit dem »Barbarischen« gleichzusetzen, wurde von den Futuristen theoretisch auf die Spitze getrieben.



64 African Savages the First Futurists, Fotomontage zur Ausstellung afrikanischer Skulptur in der New Yorker Galerie »291«, aus: *The World*, 24. Januar 1915

### Ein Louvre afrikanischer und ozeanischer Kunst

Die Beschäftigung der Kunstkritik mit der *art nègre* kreist vor allem um die Einrichtung eines speziellen Museums für afrikanische und ozeanische Kunst. Der Frage einer ständigen Ausstellung der *art nègre* ist bereits im September 1912 ein Artikel Guillaume Apollinaires in der Tageszeitung *Paris-Journal* gewidmet, der den Titel *Les arts exotiques et l'Ethnographie* trägt. Er plädiert für die Einrichtung eines Museums der Kunst der »peuplades africaines et océaniques que l'on est convenu d'appeler sauvages«.<sup>27</sup> Der Zustand des alten ethnographischen Museums im Palais Trocadéro sei der Bedeutung dieser Kunstwerke nicht angemessen, da es weder geregelte Öffnungszeiten, noch Wärter, noch eine richtige Ausstellung gebe, sondern nur ein Durcheinander von Gebrauchsgegenständen, Fetischen und Statuetten. Das Museum, das Apollinaire sich vorstellt, ist ein Louvre kolonialer Kunst, in das neben den afrikanischen und ozeanischen Statuetten auch die asiatische Kunst Eingang finden soll. Apollinaire stellt dieses Museum in den Dienst des Fortschreitens der Zivilisation und fordert gleichzeitig den Staat dazu auf, sich auf dem schnell ansteigenden Kunstmarkt der »art sauvage« zu engagieren.<sup>28</sup>

Seine Vorstellung von Zivilisation erscheint durchaus zwiespältig, denn Apollinaire spielt einerseits auf die Zivilisierung der Europäer durch die Betrachtung der fremden Kunst an, andererseits steht das »Aufkaufen« von Statuetten und



65 Blick in die Ausstellung afrikanischer Skulptur in der Galerie »291«, aus: *Camera Work*, Oktober 1916

Fetischen für europäische Museen in jenem Zusammenhang imperialer Machtstrukturen, in dem die Kolonisierung noch als Akt der »Entbarbarisierung« und Zivilisierung der außereuropäischen Länder verstanden wurde. Von Tragweite ist zudem Apollinaires Vorstellung, die Statuetten und Fetische aus ihrem funktionalen Zusammenhang zu befreien, damit man sie – als Kunstwerke – richtig würdigen könne.<sup>29</sup> Über dem Bestreben, diese »Reste vergangener Zivilisationen« in den Rang der Kunst zu heben, vergißt er deren eigenen Status als Gegenstände kultischen Gebrauchs und es werden europäische Vorstellungen vom Künstler auf die afrikanischen Bildhauer projiziert: »L'artiste nègre était évidemment un créateur«.<sup>30</sup> Den asiatischen und den afrikanischen Künsten wird sowohl ihr kultureller Hintergrund als auch ihre bis in die Gegenwart reichende Geschichte mit dieser Museums- und Ausstellungskonzeption entzogen. Auch die erste Galerieausstellung, die überhaupt afrikanische Kunst in Paris gezeigt hat, folgt der Praxis, *art nègre* zunächst im Zusammenhang mit anderen außereuropäischen Künsten zu sehen. Von Mai bis Juni 1913 ist in der Galerie des Verlagshauses Levesque die Sammlung Charles Vignier mit Plastiken, Gemälden und antiken Kunstwerken aus Asien, Ägypten, Südamerika und Afrika zu sehen.<sup>31</sup> Diese Einbindung wird verständlich, wenn man beachtet, daß *art nègre* als archaische Kunst verstanden wurde: Noch 1922 geht André Salmon davon aus, daß die afrikanische Kunst die älteste der Welt sei.<sup>32</sup>

Als die privaten Sammlungen für den Ausstellungsbetrieb der *art nègre* eine Rolle zu spielen beginnen, entsteht das Konzept, die Kunst unterschiedlicher Zeiten

und fremder Kulturen gemeinsam zu präsentieren.<sup>33</sup> Moderne und europäische Kunst mit archaischer Kunst auszustellen, bildet für viele Kritiker jedoch bis in die zwanziger Jahre einen Affront. Noch 1919 beschreibt Félix Fénéon in einem Katalog der Sammlung Bernheim-Jeune, wie unüblich es sei, einen Ingres mit einem ägyptischen Torso auszustellen und beides wiederum zusammen mit einem modernen Gemälde.<sup>34</sup> Die Kombination von moderner Kunst und *art nègre* war eine Spezialität der Galerie von Paul Guillaume, der als erster einer kleinen Ausstellung mit Werken von Modigliani, Matisse und Picasso im Winter 1916 einige afrikanische Plastiken beigab.<sup>35</sup> Die privaten Besitzer konkurrierten mit ihren Sammlungen kolonialer Objekte und dem Konzept der gemeinsamen Präsentation alter Kulturen *en miniature* mit dem Louvre, der zwar etruskische, ägyptische, sumerische und andere asiatische Künste ausstellte, die Aufnahme afrikanischer und ozeanischer Kunst jedoch verweigerte. Noch die Antworten zu der von Félix Fénéon 1920 durchgeführten Umfrage, ob *art nègre* in den Louvre aufgenommen werden sollte, lassen deutlich werden, daß bei den Gegnern dieser Idee der zurückgebliebene Status afrikanischer Zivilisationen zur Ablehnung geführt hat.<sup>36</sup> Die erste Ausstellung, die ausschließlich *art nègre* für ein größeres Publikum ausstellt, findet erst nach dem ersten Weltkrieg 1919 statt.

### *On n'oppose pas les ouvrages nègres aux modèles de l'antiquité classique*

In der Zeit des ersten Weltkrieges wird der Begriff des »Barbarischen« von den Kunstkritikern zumeist im Zusammenhang mit dem Krieg verwendet. Apollinaire entwickelt in dieser Zeit eine neue literarische Kunstkonzeption, in der nationale und gesellschaftliche Aufgaben der Kunst eine zentrale Rolle spielen.<sup>37</sup> Er lehnt die Vermischung von unterschiedlichen Kulturen ab, und für das Französische zählt nun allein die antike Tradition, der »esprit classique«.<sup>38</sup> Schon in der Besprechung der Ausstellung von Werken Derains bei Paul Guillaume im Oktober 1916 kündigt sich diese neue Konzeption an: »L'art de Derain est maintenant empreint de cette grandeur expressive que l'on pourrait dire antique. Elle lui vient des maîtres et aussi des anciennes écoles françaises, particulièrement celle d'Avignon, mais l'archaïsme de commande est entièrement banni de son œuvre.«<sup>39</sup>

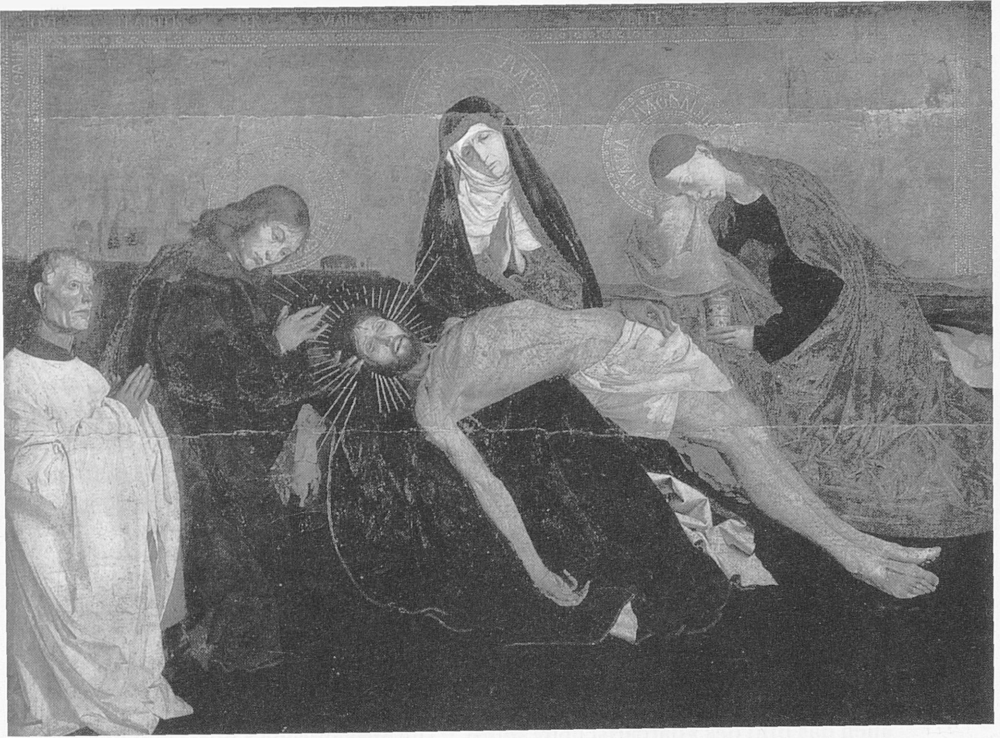
André Derain, der einstmals »Wilde«, wird nun an die antike Tradition, die Frankreich für sich beansprucht, ebenso angeschlossen wie an die *Primitifs français*.<sup>40</sup> Derains *Buste de jeune fille au châle blanc* von 1914 läßt zwar ein religiös geprägtes Marienmotiv erkennen, man könnte allerdings angesichts der braun-weißen Farbwerte und der vereinfachten plastischen Werte des Gesichtes zum Beispiel auch auf das Vorbild der *art nègre* verweisen (Abb. 66). Doch dies ist für die





66 André Derain: Büste eines jungen Mädchens, 1913, Öl auf Leinwand, 61 × 50 cm.  
Paris, Musée Picasso

Kunstkritik um 1917 nicht von Interesse, gilt gar als Rückschritt. Stattdessen werden Bezüge zur altfranzösischen Tradition aufgewertet, wie sie zum Beispiel Enguerrand Quarton und die Schule von Avignon verkörpern (Abb. 67). Apollinaire und auch Derain kehrten zu einem Primitivismus zurück, der sich mehr der alt-europäischen Kunst als der *art nègre* zuwandte. Von der antiken und altfranzösischen Tradition wird die Kunsttätigkeit des französischen Erzfeindes Deutschland in Apollinaires Katalogtext durch die Gegenüberstellung von »tradition« und »archaïsme« polemisch abgetrennt. Er sieht in deutschen Künstlern nur die Hor-



67 Enguerrand Quarton: *Pietà* aus Villeneuve-lès-Avignon, um 1454, Tempera auf Holz, 163 × 218 cm.  
Paris, Musée du Louvre

den Attilas, die Barbaren: »Depuis longtemps le grand art n'a plus en Allemagne d'adepte qui compte. Et la guerre n'a pas été là-bas pour l'art un stimulant. Cette impuissance artistique de l'Allemagne contemporaine est un fait qu'on ne peut passer sous silence. On ne cite pas non plus l'activité artistique des hordes d'Attila.«<sup>41</sup>

Mit der gleichsam »ethnisierenden« Formulierung der »Horden Attilas« drückt sich in Apollinairs Sprache eine Verachtung des »Barbarischen« und »Unzivilisierten« aus. Diese Entwicklung geht nicht nur mit einer veränderten politischen Situation einher, sondern auch mit einer veränderten Sichtweise afrikanischer Kunst. Beides hat eine entsprechende Umbewertung des »Barbarischen« in den Kreisen avantgardistischer Kunstkritik zur Folge. So wendet sich André Salmon 1922 von der seit dem Artikel Warnods von 1912 bestehenden Gegenüberstellung von klassisch antiker Tradition und *art nègre* ab, da es einzig darum gehe, die Formen und Themen der Kunst zu erneuern und nach den Prinzipien der großen Kunst zu suchen: »On n'oppose pas les ouvrages nègres aux modèles de l'antiquité clas-

sique. Le but est de rajeunir l'art par le renouvellement des thèmes et des formes, l'observation de l'artiste étant ramenée aux principes mêmes du grand art.»<sup>42</sup>

Nach dem ersten Weltkrieg verlieren sich die Spuren des »Barbarischen« in der französischen Kunstkritik. Die Rezeption der *art nègre* ging jedoch weiter, wenn auch polarisiert und unter anderen Vorzeichen.

### *Das Interesse der Kunstkritik am kulturellen Hintergrund der »art nègre«*

Im Katalog zur ersten Pariser Kunstaussstellung, die 1919 in der Galerie Devambez ausschließlich afrikanische und ozeanische Kunst zeigte, wird unter dem Titel *A propos de l'art des noirs* ein Text Apollinaires veröffentlicht.<sup>43</sup> Zur künstlerischen Adaption afrikanischer und ozeanischer Kunst sind hier kritischere Töne angeschlagen als noch 1912: Die Künstler, Sammler und Museen hätten geglaubt, sich allein unter einem ästhetischen Gesichtspunkt der »art sauvage« annähern zu können, ohne den übernatürlichen Charakter zu beachten, aus dem sie geschaffen wurde.<sup>44</sup> Apollinaire bemängelt, daß es letztlich noch keinen kritischen Apparat und zu geringe Kenntnisse zum Verständnis dieser Kunst gäbe. Der Kritiker spricht in seinem Text von einer »évolution de la sculpture fétichiste des noirs«, und verabschiedet damit die Vorstellung von der nicht existierenden Tradition der *art nègre* und von der Geschichtslosigkeit des schwarzen Kontinents, er verabschiedet damit auch das Bild des »Barbarischen« selbst.<sup>45</sup> Die afrikanische Kunst steht nunmehr – gemeinsam mit anderen primitiven und außereuropäischen Künsten – in einem religiösen Verständnisrahmen, womit gegenüber der gewaltbesetzten und bedrohlichen Interpretation ihre spirituelle Seite hervorgehoben wird.<sup>46</sup>

Das Jahr 1919 markiert nicht nur hinsichtlich des Interesses am kulturellen Hintergrund afrikanischer Skulptur, sondern auch insofern einen Einschnitt in der Rezeption der *art nègre*, als mit der die Ausstellung begleitenden, von Paul Guillaume veranstalteten »Fête Nègre« ein unterhaltendes Moment populär gemacht wird, das den Blick auf die afrikanische Kunst in den zwanziger Jahren prägen wird.<sup>47</sup> Keine dieser gegensätzlichen Rezeptionen der *art nègre* nach dem ersten Weltkrieg, weder die kulturelle noch die unterhaltende, drückt sich in der Kunstkritik mit dem Begriff des »Barbarischen« aus. Daß dieser Ausdruck vor allem dem Wortfeld des »Primitiven« weicht, kennzeichnet die Wahrnehmung der *art nègre* im religiösen Verständnisrahmen und trifft sich mit der älteren anthropologischen Auffassung, daß der primitive Mensch – in der Urgeschichte, in der Zeit der Gotik oder in lebenden primitiven Kulturen – von tiefer Religiosität geprägt ist.<sup>48</sup> Auf Umwegen haben damit Teile der Kunstkritik ein Verständnis afrikanischer Kunst erreicht, das schon 1904 in der Kunst von Frantisek Kupka bildliche Gestalt angenommen hat.

- 1 Vgl. etwa Jean Laude: *La peinture française et l'art nègre* (1905–1914), Paris 1968; William Rubin (Hrsg.): *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1984 (Erstausgabe New York 1982).
- 2 Die Griechen nannten die Völker, die nicht ihre Sprache sprachen, »barbaros«. Für sie existierten, dem *Grand Dictionnaire universel* von 1895 zufolge, nur Hellenen und Barbaren. In der gleichen Linie nennt das Lexikon die Bedeutungen von »barbare« als »insulte, grossière, sans règle, sans goût«. Ein »barbare« ist ein Fremder oder auch ein grobschlächtiger Mensch, ohne Geschmack, unempfindlich für die Feinheiten der Kunst: »personne grossière, sans goût, insensible aux délicatesses de l'art.« Vgl. Larousse. *Grand dictionnaire universel*, Bd. 2, Paris [1895], S. 203 ff. (s. v. »Barbare«). Weiterhin werden die »Invasions des Barbares« genannt, die Überfälle der Germanenstämme der Vandalen, Wisigoten, Franken und Hunnen. Unter »barbarie« versteht der Larousse einen Mangel an Zivilisation, Unmenschlichkeit, Brutalität: »défaut de civilisation«, »cruauté, inhumanité«, »action cruelle, barbare«; »antonymes: Civilisation, politesse, connaissance, lumières, progrès«, *ibid.*, S. 205 f. (s. v. »Barbarie«).
- 3 Als »barbouillage malpropre et barbare« wurde zum Beispiel im Salon von 1873 Edouard Manets *Déjeuner sur l'herbe* bezeichnet: vgl. die Untersuchung von Nicole Dubreuil-Blondin: *Les Métaphores de la critique d'art: Le »sale« et le »malade« à l'époque de l'impressionnisme*, in: *La critique d'art en France 1850–1900*, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand 25.–27. Mai 1987, hrsg. v. Jean-Paul Bouillon, St.-Etienne 1989, S. 105–118, S. 112 f.; zu Gauguin vgl. Beatrice von Bismarck: *Die Gauguin-Legende. Die Rezeption Paul Gauguins in der französischen Kunstkritik 1880–1903*, Münster u. Hamburg 1992, insbesondere S. 149 ff.
- 4 Vgl. William H. Schneider: *An Empire for the Masses. The French Popular Image of Africa 1870–1900*, Westport 1982.
- 5 So etwa Jassot, Vallotton, Iribe oder van Dongen; vgl. als eindruckliches Beispiel die Ausgabe der Zeitschrift *La Revue blanche* vom 15. Januar 1902.
- 6 Frantisek Kupka, *Dieux Nègres*, in: *L'Assiette au beurre*, 7. Mai 1904. Die Bedeutung des Saint Guirec konnte – auch noch unter Berücksichtigung von Namensverwandtschaften – weder in Heiligenlexika, bretonischen Speziallexika noch in Personenlexika ermittelt werden.
- 7 Aus der Sammlung Guillaume Apollinaires ist eine sehr ähnliche Nagelfigur bekannt; vgl. die Abbildung in Rubin 1984, S. 154 u. S. 320.
- 8 André Péraut: *Le Salon d'Automne*, in: *Gazette des Beaux-Arts* XXXVIII/1907, S. 385–407, S. 402.
- 9 André Fontainas: *Le Salon d'Automne*, in: *L'Art moderne* 42/1906, S. 332; zit. nach: *Henri Matisse 1904–1917*, Ausstellungskatalog, Musée National d'Art Moderne, Paris 1993, S. 431–432.
- 10 Roland Dorgelès: *Le prince de Fauves*, in: *Fantasio* 105/1910; zit. nach: *ibid.*, S. 467.
- 11 Zur Verknüpfung von »modernité« und »violence« als Anzeichen einer Krise der französischen Kunst vgl. Georges Lecomte: *La crise de la peinture française*, in: *L'Art et les artistes* 67/1910, S. 23–32.
- 12 Vgl. André Salmon: *La jeune peinture française*, Paris 1912, passim; zu weiteren Quellen vgl. Patricia Leighton: *The white peril and l'art nègre*, in: *Art Bulletin* 72/1990, S. 609–630, insbesondere S. 628. Eine eingehende Darstellung der beginnenden Öffentlichkeit der *art nègre* in Paris bei Jean-Louis Paudrat: *Aus Afrika*, in: Rubin 1984, S. 165 ff.
- 13 Die drei Werke (»Masque art congolais«, »Statue nègre« und »Tête de bois (art soudanais)«) sind in Einsteins *Negerplastik* von 1915 wiederzufinden; vgl. Carl Einstein: *Negerplastik* (hrsg. v. Rolf-Peter Baacke), Berlin 1992, Abb. S. 46 f., S. 90 und S. 119 (ohne Abbildungsangaben). Es handelt sich dabei um ein Kopfreliquiar aus Gabun (Paris, Musée Dapper) sowie um eine Statuette und eine Büffelfmaske (Verbleib unbekannt), die aus der Sammlung Josef Brummer stammen; vgl. Enzo Bassani: *Les œuvres illustrées dans Negerplastik (1915) et dans Afrikanische Plastik (1921)*, in: *Etudes Germaniques* 1/1998, S. 99–121. Ich danke Uwe Fleckner für diesen Hinweis.
- 14 Vgl. André Warnod: *L'art nègre*, in: *Comœdia*, 2. Januar 1912: »Placez à côté de cette tête nègre une tête grecque. Vous serez tout d'abord frappé comme la tête grecque paraîtra presque molle d'exécution, et presque insignifiante d'expression tant cette [tête] nègre est heurtée et brutale. Bien certainement la tête grecque conserva son admirable harmonie et sa surhumaine beauté, mais peut-être finirez – vous par le trouver un peu fade, si toutefois vous n'avez pas été outré et choqué par le piment et la violence de l'autre.« (Ergänzungen des teilweise unleserlichen Mikrofilms der Bibliothèque Nationale von der Verfasserin.)
- 15 Vgl. *ibid.*: »Tout près d'être écœuré par la vulga-



- rité et le conventionnel de tant d'œuvres, on souhaite une conception tout autre des choses d'art, et c'est pourquoi on est tenté de considérer avec attention les œuvres les plus primitives, les plus franchement exécutés. C'est comme un besoin qu'on a, après trop de douceurs et de sucreries de trouver enfin un goût âpre, brutal et simple surtout. C'est en cherchant cette réaction que peut-être on en viendra à admirer de la façon la plus absolue ces statues nègres d'un caractère réel, d'une originalité et d'une force qui reposent de tant de vulgarité.»
- 16 Ibid.
- 17 Ibid.
- 18 André Salmon: *Histoire anecdotique du cubisme*, in: *La jeune peinture française*, Paris 1912, S. 41–61, S. 44.
- 19 Vgl. *ibid.*, S. 46: »Picasso avait, lui aussi, »médité sur la géométrie et en choisissant pour directeurs les artistes sauvages il n'ignorait point leur barbarie. Seulement, il concevait logiquement qu'ils avaient tenté la figuration réelle de l'être et non point la réalisation de l'idée, sentimentale le plus souvent, que nous en faisons.« Die Barbarei der wilden Bildhauer unterscheidet sich bei Salmon damit durchaus von dem Bild der »Wilden«, das von zeitgenössischen wissenschaftlichen Interpretationen entworfen wird; vgl. etwa die irrationale Mentalität der Primitiven bei Claude Lévy-Bruhl: *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris 1910.
- 20 Salmon 1912, S. 46. Im Zusammenhang mit Picassos *Les Demoiselles d'Avignon* wurde das Interesse für die magische Bedeutung des *art nègre* in der kunsthistorischen Forschung vielfach erörtert; vgl. die ausführliche Darstellung in: *Les Demoiselles d'Avignon*, Ausstellungskatalog, Musée Picasso, Paris 1988, 2 Bde.; sowie die Kritik bei Hal Foster: *Primitive scenes*, in: *Critical Inquiry* 20/1993, S. 69–105, insbesondere S. 91 (Anm. 35).
- 21 Auch Apollinaires Annäherung von Kubismus und *art nègre* verbindet die Skulpturen mit Wissenschaft (Mathematik und die vierte Dimension); vgl. Guillaume Apollinaire: *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris 1913, S. 17: »[...] un grand nombre de jeunes artistes regardant les sculptures égyptiennes, nègres et océaniques, méditant les ouvrages de science, attendant un art sublime [...]«.
- 22 Vgl. Salmon 1912, S. 11. Das Thema Boxsport wird in Verbindung mit Schwarzen und schwarzer Kultur zum Beispiel in der seit 1918 unter anderem von Apollinaire herausgegebenen Monatsschrift *Les Soirées de Paris* behandelt: So ist das Thema für Francis Picabia sowohl von malerischem als auch literarischem Interesse (vgl. *ibid.* 21/1914), und von Maurice Raynal ist dort ein längerer Text, *Le boxeur et son ombre*, zu finden (vgl. *ibid.* 26/1914). Weitere Hinweise bei Claude Meunier: *Ring noir. Quand Apollinaire, Raynal et Cendrars découvraient les boxeurs nègres*, Paris 1992.
- 23 Vgl. André Salmons Erwähnung Rimbauds im Zusammenhang mit der Kunst Kees van Dongens in: *L'Art vivant*, Paris 1920, S. 99: »Ce fut alors en barbare passionné de civilisation, en barbare »splendidelement Européen«, le barbare que rêva d'être Arthur Rimbaud.«
- 24 Zit. nach Meunier 1992, S. 67.
- 25 Vgl. Margareth Wijk: *Guillaume Apollinaire et l'esprit nouveau*, Lund 1982, S. 95.
- 26 Anonym: *L'art nègre à Paris*, in: *La Vie* 41/1912, S. 141 (dort zit. aus: *L'Action française*, 1912).
- 27 Guillaume Apollinaire: *Les arts exotiques et l'Ethnographie*, in: *Paris-Journal*, 30. September 1912, S. 1.
- 28 Vgl. *ibid.*: »On y mettrait encore les différentes œuvres d'art qui ornent le musée du Trocadéro. Les administrations des diverses colonies seraient chargées de pourvoir à l'enrichissement de ce musée, qui ne tarderait pas à devenir un des monuments les plus utiles à la civilisation.«
- 29 Vgl. *ibid.*: »Il [das Museum im Trocadéro] devrait encore être agrandi, de façon à ce que les statues et les autres œuvres d'art ne fussent pas entassées pêle-mêle dans les vitrines, parmi les ustensiles de ménage et les détroques sans intérêt artistique.«
- 30 *Ibid.*
- 31 Vgl. Paudrat 1984, S. 162; vgl. auch Warnod 1912: »cet art archaïque«.
- 32 Vgl. André Salmon: *Propos d'atelier*, Paris 1922, S. 134: »Mais le *Journal Officiel* a tort d'annoncer qu'on va rechercher l'influence égyptienne de l'art noir. C'est le contraire qui est à faire. L'Art nègre a précédé tous les arts.«
- 33 So berichtet André Salmon über die Sammlung Jacques Doucet: »La collection de M. Jacques Doucet est là pour me persuader que je n'ai pas imaginé au-delà du possible. Le célèbre amateur a cru pouvoir rapprocher certains chefs-d'œuvre de la statuaire nègre de beaux échantillons de sculpture européenne. Les connaisseurs citent volontiers en exemple telle tête africaine qui soutient parfaitement la comparaison avec de beaux morceaux de la sculpture romane« (*ibid.*, S. 130).

- 34 Vgl. Félix Fénéons Einleitung in: *L'Art moderne et quelques aspects de l'art d'autrefois. Cent-soixante-treize planches d'après la collection privée de M. J. & G. Bernheim-Jeune*, Paris 1919: »On s'est proposé ici d'offrir une image de l'impressionniste et post-impressionniste et de le relier au passé par un petit nombre de pièces capitales, plus vieilles de quelques lustres ou de quelques siècles, ou même remontant aux hautes époques: jeu d'équivalences où l'art d'aujourd'hui assume la gravité héréditaire. Le souci d'être homogène devait nous inciter à prendre tous les éléments de cet ouvrage dans une seule galerie. Mais les amateurs sont rares chez qui voisinent un torse d'Egypte et un Ingres, un Ingres et telle œuvre récente d'une beauté encore insolite.« Auch in dieser Publikation werden die archaischen Kunstwerke nicht abgebildet.
- 35 Die Ausstellung fand im Atelier von Emile Lejeune am Montparnasse statt und wurde von den Malern Ortiz und Kisling organisiert. Zu den frühen Ausstellungen von *art nègre* in Paris vgl. die Darstellung bei Paudrat 1984, S. 165 ff. Der Begründung des Kunstcharakters der *art nègre* liegt sowohl bei Apollinaire als auch bei Salmon eine universale Vorstellung vom Künstler-Schöpfer zugrunde, die europäische und andere Kulturen verbindet. Auf dieser Parallelisierung beruht auch das Ausstellungskonzept, moderne Kunst und *art nègre* gemeinsam auszustellen, die sich bis heute erhalten hat, und die über das Verhältnis der einzelnen Bilder zu den einzelnen Skulpturen oft nichts aussagt, außer, daß versucht wird, die sogenannte primitive Kunst als optisches Zeichen für den Traditionsbruch und das bahnbrechend Neue der modernen Kunst stehen zu lassen; vgl. dazu beispielsweise die von Guillaume organisierte Ausstellung Derains bei Durand-Ruel in New York (Februar–März 1933), deren Ausstellungsräume abgebildet sind in: Michel Kellermann: *André Derain. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris 1992–1996, 2 Bde.
- 36 So der Kurator der Gemäldesammlung des Louvre, Jean Guiffry: »Es wäre paradox, das Gestotter von Kulturen, die in ihrem Kindheitsstadium verharren, so interessant es auch sein mag, mit den vollkommensten Werken des menschlichen Geistes zu vergleichen« (zit. nach Paudrat 1984, S. 169).
- 37 Als Mittelsmann zwischen italienischem Futurismus und französischer Avantgarde teilte Apollinaire zunächst die futuristische Begeisterung für den Krieg. Ein Brief an Gabrielle Buffet, vom 21. Juli 1915, in dem er bedauert, daß sich Francis Picabia dem Erlebnis des Krieges (»une chose fort belle«) entzogen hat, verdeutlicht Apollinaires Kriegsbegeisterung; vgl. Michel Sanouillet: *Francis Picabia et »391«*, Bd. 2, Paris 1966, S. 34.
- 38 Vgl. Guillaume Apollinaire: *L'Esprit nouveau et les poètes*, in id.: *Œuvres complètes en prose*, Bd. II (hrsg. v. Pierre Caizergues u. Michel Décaudin), Paris 1991, S. 943–954, S. 946: »Des différences ethniques naît la variété des expressions littéraires et c'est cette variété même qu'il faut sauvegarder.«
- 39 Guillaume Apollinaire: *André Derain*, in: *Album-Catalogue de l'exposition André Derain*, Ausstellungskatalog, Galerie Paul Guillaume, Paris 1916, s. p.
- 40 Bei der »Wiederentdeckung« der Kunst des 13. bis 15. Jahrhunderts um die Jahrhundertwende entstanden in Frankreich durchaus nationale Rivalitäten zu den *Primitifs flamands*; vgl. Maurice Denis: *La gaucherie des primitifs* [1904], in: id.: *Théories. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. 1890–1910*, Paris 1920, S. 172–178; Charles Saunier: *Exposition des Primitifs flamands*, in: *La Revue Blanche* 224/1902, S. 214–220. Zur historischen Diskussion um die 1903 in Brügge veranstaltete Ausstellung »Les Flamands primitifs« vgl. Francis Haskell: *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, München 1995, S. 427 ff. Auch die Altniederländische Malerei wurde von der damaligen Kritik übrigens als brutal empfunden, vgl. *ibid.*, S. 476 f.: »[...] mit einer Aufrichtigkeit, ja Brutalität gemalt, die selbst die modernsten Realisten unserer Zeit erstaunt.«
- 41 Apollinaire 1916, s. p. Man hört aus diesen Worten noch die futuristischen Vorstellungen vom Krieg als Chance zur Erneuerung heraus, wenn Deutschland vorgeworfen wird, nicht in der Lage zu sein, aus dem Krieg für die Kunst neue Kräfte zu gewinnen.
- 42 Salmon 1922, S. 130.
- 43 »Art nègre« war keine Verkaufsausstellung Guillaume's, sondern eine Schau von Stücken aus privatem Besitz. Die meisten Objekte stammten aus den Sammlungen von Paul Guillaume und André Level. Apollinaire ist 1918 gestorben, sein Beitrag war bereits 1917 geschrieben worden. Paudrat weist darauf hin, daß der Text im Abdruck von 1919 gegenüber dem ersten von 1917 (gemeinsam mit Paul Guillaume, *Premier album*

- de l'art nègre, Paris 1917) modifiziert und zu einer weniger kritischen Fassung verändert wurde; vgl. Paudrat 1984, S. 167.
- 44 Vgl. Guillaume Apollinaire: *A propos de l'art des noirs*, in: *L'art nègre*, Ausstellungskatalog, Galerie Devambez, Paris 1919, S. 5: »Depuis quelques années des artistes, des amateurs d'art, des musées ont cru pouvoir s'intéresser aux idoles de l'Afrique et de l'Océanie, au point de vue purement artistique, et en faisant abstraction du caractère surnaturel qui leur était attribué par les artistes qui les sculptèrent et les croyants qui leur rendaient hommage. Mais aucun appareil critique n'est encore à la disposition de cette nouvelle curiosité, et une collection de statues nègres ne peut être présentée de la même façon qu'une collection d'objets d'arts (peintures ou statues) exécutés en Europe, dans les pays à civilisation classique de l'Asie, en Egypte et dans les autres régions humaines de l'Afrique du Nord.«
- 45 Ibid., S. 7.
- 46 Das Spirituelle hat in den zwanziger Jahren vor allem auch die Surrealisten interessiert. Zur Rezeption der *art nègre* im Dadaismus und Surrealismus vgl. Rosalind Krauss: *Alberto Giacometti*, in: Rubin 1984, S. 514–545; Evan Maurer: *Dada und Surrealismus*, ibid., S. 547–607; Gabriele Werner: *Fremdheit und Weiblichkeit. Zum surrealistischen Exotismus*, in: Annegret Fiedrich (Hrsg.): *Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 79–93. Carl Einstein wußte der Kritik an der ästhetisierenden
- Rezeption afrikanischer Kunst in unvergleichlicher Weise Ausdruck zu geben: »Exotismus ist oft unproduktive Romantik, geographischer Alexandrinismus. Hilflös negiert der Unoriginelle. Jedoch wird der Wert afrikanischer Kunst durch Unfähigkeit belangloser Leute nicht gemindert. Ich betrachte afrikanische Kunst kaum unter dem Aspekt heutigen Kunstbetriebes; nicht um Anregung lauern den Unproduktiven einen Dreh (neuen Formenschatz) zu starten [...]« (Carl Einstein: *Afrikanische Plastik*, Berlin o. J. [1921] (Orbis Pictus / Weltkunst-Bücherei, Bd. 7), S. 5.
- 47 Stellvertretend sei hier nur die *Revue Nègre* mit Josephine Baker von 1926 genannt. Zu Theater und Musikaufführungen vgl. Laura Rosenstock: *Léger, »Die Erschaffung der Welt«*, in: Rubin 1984, S. 486–497. Zur Rezeption schwarzer Kultur und Kunst in der Öffentlichkeit der zwanziger Jahre vgl. z. B. *NEGRIPUB: L'image des noirs dans la publicité depuis un siècle*, Ausstellungskatalog, Bibliothèque Forney, Paris 1987.
- 48 Vgl. zum Beispiel Lévy-Bruhl 1910; zum zeitgenössischen Verständnis des Totemismus vgl. Sigmund Freud: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [1912–1913], in: id.: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, Frankfurt am Main 1982 (Studienausgabe, Bd. IX), S. 287–444; vgl. auch Worringers Gedanken zum »primitiven« Menschen in: Wilhelm Worringer: *Formprobleme der Gotik*, München 1912, S. 13 ff.